



## Cahiers d'études africaines

176 | 2004  
Varia

---

### Kingdon, Zachary. — *A Host of Devils. The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture*

London-New York, Routledge, 2002, 180 p., ill., maps

Paolo Israel

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/4878>

ISSN : 1777-5353

#### Éditeur

Éditions de l'EHESS

#### Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2004

Pagination : 959-962

ISBN : 978-2-7132-2005-0

ISSN : 0008-0055

#### Référence électronique

Paolo Israel, « Kingdon, Zachary. — *A Host of Devils. The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 176 | 2004, mis en ligne le 17 avril 2008, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/4878>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Cahiers d'Études africaines

---

# Kingdon, Zachary. — *A Host of Devils. The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture*

London-New York, Routledge, 2002, 180 p., ill., maps

Paolo Israel

---

- 1 La sculpture makondé suscite depuis les années 1960 un intérêt croissant chez les galeristes et les amateurs, mais n'a jamais fait l'objet d'une étude monographique — les articles de S. L. Kasfir faisant autorité à ce jour sur ce sujet<sup>1</sup>. L'ouvrage de Z. Kingdon (docteur en anthropologie à Norwich et curateur des Collections africaines du musée de Liverpool) comble un vide important et offre la première vision d'ensemble — historique et anthropologique — de ce mouvement artistique passionnant.
- 2 L'histoire de la naissance de cette nouvelle forme d'art se joue entre les frontières du Mozambique et de la Tanzanie, au moment des grands bouleversements politiques qui ont suivi la décolonisation (tardive, rappelons-le, dans les anciennes colonies portugaises). Son épanouissement eut presque entièrement lieu en Tanzanie, au moins jusqu'à la moitié des années 1990, date à laquelle, avec la fin de la guerre civile, le Mozambique commence à se la réapproprier. Cela justifie la démarche de Kingdon, qui fit son terrain en Tanzanie, entre 1990 et 1992, sans pour autant négliger une analyse historique de la situation mozambicaine.
- 3 L'auteur s'adonne à plusieurs tâches : reconstruire la naissance de ce mouvement artistique dans le contexte colonial portugais (chapitre I) ; situer ses racines dans l'ensemble de la culture des Makondé du Mozambique (chapitre II) ; suivre les grandes transformations survenues avec les migrations massives des Makondés mozambicains en Tanzanie (chapitres III et VI) ; analyser les styles et les techniques des artistes (chapitres IV et V) et la position sociale et cosmologique du sculpteur (chapitres VI et VII).
- 4 Outre l'évident atout d'être le premier à s'attacher à ce thème en profondeur, cet excellent ouvrage présente plusieurs mérites qu'il est important de souligner.

- 5 En premier lieu, il montre comment les pratiques artistiques sont liées aux dynamiques d'histoire régionale, trop souvent délaissées en faveur d'approches hyper-locales ou au contraire globalisantes. Le « mystère de la sculpture makondé »<sup>2</sup>, replacé dans le contexte historique et culturel qui lui est propre, n'en est plus un (considérant néanmoins que toute invention artistique contient une partie de mystère) — la naissance de cet art étant vue comme une forme de résistance au colonialisme portugais, et son développement comme une réponse aux défis de la situation d'émigration en Tanzanie. Comme le montre Kingdon, les premières pièces en ébène produites pour le marché étaient en fait les bouchons sculptés des bouteilles dans lesquelles les femmes gardaient le reçu des taxes sur les huttes<sup>3</sup>. Les Portugais aimaient bien ces petits bustes et commencèrent à les acheter et à en commander des versions agrandies. La sculpture fut ensuite un moyen pour les Makondé — émigrés massivement au Tanganyika pour fuir l'oppression coloniale portugaise — d'améliorer leurs conditions de vie, dépendantes du travail dans les plantations de sisal.
- 6 L'art sur ébène se développe donc comme un produit de négociation culturelle, sans la prétention de franchir les portes du marché international de l'art — trop lié à des thèmes pseudo-traditionnels et à des figurations en série. Dans cette première phase, les voies de la sculpture et du sisal s'entremêlèrent de façon étrange. Ironique et symbolique est, à ce titre, le style de (anti)patronage du cultivateur néo-zélandais Norman Kirk, qui obligeait ses sculpteurs (du coup exemptés du travail dans les plantations) à copier en série les pièces qu'il arrivait le mieux à placer sur le marché local et touristique.
- 7 Le travail des sculpteurs qui formaient l'atelier du marchand indien Mohammed Peera marqua une ouverture vers d'autres horizons, avec l'« invention » de la forme des esprits (*shetani* en kiswahili), dans le cadre de laquelle l'art makondé toucha d'étonnants sommets artistiques, et que Kingdon considère comme une matrice créative (*template*) ouvrant de nouvelles possibilités formelles et conceptuelles. Peera fait partie de ces personnages qui ont accompagné l'histoire récente de l'art africain (qu'on appellera « inventeurs », « découvreurs » ou « accoucheurs »<sup>4</sup>) et qui, d'une façon ou d'une autre, ont impulsé ou transformé une forme d'art pour lui ouvrir le marché international. Néanmoins, il présente un intérêt particulier, dans le sens où il brouille les idées préconçues sur les caractéristiques de ces « accoucheurs ». Marchand « oriental », et non pas artiste ou intellectuel européen voulant se régénérer dans l'art africain<sup>5</sup>, et toutefois ouvert aux défis intellectuels et humains, Peera est un personnage typique (bien que non banal) de l'espace social de l'Afrique orientale tellement tournée vers l'Océan que toute analyse de ses cultures ne peut faire l'économie d'un regard au-delà de la mer. Kingdon reconstruit en détail le climat de compétition et d'effervescence créative que Peera établit dans son atelier, avec un jeu de regards croisés entre la version du patron et celle des artistes. L'épisode de la naissance du premier *shetani* est interprété comme un acte de rébellion et d'auto-affirmation du sculpteur Samaki (point de vue plus convaincant que celui développé à ce propos par S. L. Kasfir).
- 8 Ce livre a ceci de particulier qu'il est fondé non seulement sur des enquêtes ethnologiques mais aussi sur un apprentissage personnel de la sculpture auquel l'auteur s'est livré. Kingdon choisit d'articuler son terrain en trois phases : une première phase d'entretiens préliminaires et d'apprentissage de la langue kiswahili ; une deuxième phase d'apprentissage formel des techniques de la sculpture sur bois chez un *maestro* makondé dans le sud de la Tanzanie ; une troisième de travail avec les grands maîtres de la zone de Dar (Chanuo Maundu et Dastan Nyedi, entre autres<sup>6</sup>).

- 9 La connaissance de la langue et l'apprentissage corporel d'une pratique permettent à l'auteur de poser un regard interne et autorisé sur son objet — tout en ébauchant des questions originales sur l'implication corporelle de l'anthropologue dans les pratiques qu'il étudie. Le lien profond, personnel et professionnel qu'il arrive à établir avec les artistes lui permet d'éclairer la position sociale et humaine de l'artiste dans la société tanzanienne et dans le microcosme des émigrants makondé. Les démarches, les sentiments et les points de vue des artistes sont au cœur de cet ouvrage, imprégné — on le lit et on le ressent — de dialogues, d'échanges, de communications physique et artistique, dans (et autour de) la pratique vivante de la sculpture. Par la description du rapport entre apprenti et *maestro*, vécu par l'auteur, ressort le changement physique et psychologique engendré par l'apprentissage, le rôle du rêve et du regard dans l'inspiration et le rapport avec le bois et les outils.
- 10 Si le titre de l'ouvrage explicite l'intention de l'auteur de ne pas s'attacher à l'analyse de la marchandisation de cet art (bien que cet aspect ressorte en biais dans les pages dédiées à l'atelier de Peera), la distinction entre la « production » (qui fait l'objet de l'ouvrage) et la « marchandisation » n'est pas évidente d'un point de vue théorique, et elle apparaît parfois artificielle *de facto*. La proximité de l'art makondé avec le marché des statuettes touristiques (qui est un phénomène à ce jour important dans toute l'Afrique de l'Est) est évidente, et constitue un des points cardinaux de l'histoire de la sculpture makondé. Il y a toute une histoire de sédimentation figurative et d'échanges avec les Kamba, par exemple <sup>7</sup> (l'iconologie animale, les bustes des Massaïs, les représentations plus récentes des famines éthiopiennes) qui, dans le livre, n'est qu'ébauchée et qui aurait mérité plus d'attention. L'histoire de l'art européen est de la même manière marquée par des « liaisons dangereuses » avec l'artisanat qui, trop souvent, ont été cachées par une histoire de l'art inspirée de l'esthétique romantique du génie <sup>8</sup>.
- 11 Un autre aspect régional qui aurait mérité d'être plus creusé est la nature côtière de la symbolique des esprits *shetani*. Ce « branchement » des sculpteurs makondé sur un imaginaire côtier dérive en partie de la nature émigrante de cette forme d'art ; mais elle correspond surtout à un mécanisme central de la constitution historique de la « culture makondé » : un double rapport de clôture (rejet) et d'ouverture (recyclage et requalification) par rapport aux centres des puissances dont elle était l'extrême périphérie. Ce défaut de perspective est probablement dû au travail à distance que Kingdon a mené (par rapport au « centre » de la culture makondé) — à ce propos, il faut continuer de s'interroger sur les difficultés matérielles qui empêchent les anthropologues de dépasser les frontières entre États <sup>9</sup>.
- 12 En revenant sur la démarche performative de Kingdon, il faut observer que c'est probablement à elle qu'on doit les quelques obscurités que ce volume offre, surtout dans son dernier chapitre. La vue de l'intérieur que l'auteur porte l'amène parfois à superposer le style de la critique et de la philosophie d'art à celui d'une ethnographie qui prend parfois des allures griauliennes, par une tendance à la généralisation des *weltanschauungen* de certains informateurs-clés.
- 13 Il s'agit, toutefois, d'un problème qui dépasse cet ouvrage, et qui est au cœur de toute tentative d'appréhension de l'art, qu'elle soit philosophique, historique ou critique : le rapport entre émotion esthétique et regard scientifique. Ici l'auteur, en tant qu'artiste et connaisseur, est sensiblement impliqué dans son sujet. La superposition de niveaux d'analyse différents, qui entraîne souvent des dérapages de l'ethnologie vers l'esthétique (et donc vers l'analyse de l'œuvre en tant qu'œuvre et de l'artiste en tant

qu'artiste — et non pas en tant que phénomène social) semble constituer une tentative de conciliation entre les deux plans, émotionnel et scientifique <sup>10</sup>.

- 14 Dans ce sens, le volume constitue une interrogation ouverte et vibrante sur la constitution épistémologique de l'anthropologie de l'art — discipline jeune qui, tout en étant prise dans un paradigme ethnographique, veut s'ouvrir à d'autres champs disciplinaires, notamment la critique et l'histoire de l'art — ; et ouvre en même temps de vastes horizons dans le cadre de l'étude des échanges et de la production culturelle en Afrique orientale.

## NOTES

1. Sidney LITTLEFIELD KASIR, « Patronage and Makonde Carvers », *African Arts*, 1980, XIII (3), pp. 67-70, 91 et « African Art & Authenticity. A Text with a Shadow », *African Arts*, 1992, XXV (2), pp. 41-53, 96-97. Il existe aussi toute une série d'ouvrages d'amateurs ou collectionneurs.
2. C'est le titre du chapitre dédié à l'art Makondé dans Sidney LITTLEFIELD KASIR, *L'art africain contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2000.
3. La Compagnie du Nyassa imposa de telles taxes, tout en exigeant que les femmes portassent avec elles à chaque moment le reçu, sous peine d'être emprisonnées.
4. Cette dernière expression est de J.-L. Amselle.
5. Jean-Loup AMSELLE, « L'Afrique : un parc à thèmes », *Les Temps Modernes, Afriques du Monde*, 620-621, 2002, pp. 46-60.
6. À propos du premier, voir : Zachary KINGDON, « Chanuo Maundu. Master of Makonde Blackwood Art », *African Arts*, XXIX (4), 1996, pp. 56-61.
7. Voir, entre autres, Bennetta JULES-ROSETTE, *The Messages of Tourist Art. An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York-London, Plenum Press, 1984.
8. Svetlana ALPERS, *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
9. Il faut dire qu'à l'époque où Kindgon travaillait, le plateau Makondé était ravagé par la guerre civile. Toutefois, même en temps de paix, l'anthropologue a plus de mal à se déplacer que les « natifs », son travail devant être autorisé par la bureaucratie centralisée étatique. Il n'existe pas à ce jour un travail exhaustif mené sur les Makondé des deux côtés du Rovuma.
10. Il faut aussi observer que pour ce qui est de l'art, le cadre géographique de l'objet d'étude oriente trop souvent mécaniquement la prise en charge disciplinaire, ce qui fait que l'étude de l'art africain soit trop souvent apanage de l'ethnologie.